

Interview.

Modernisierer des *son*: Adalberto Álvarez

Adalberto Álvarez (*1948) gehört zu den bekanntesten *son*-Sängern und -Komponisten Kubas. Seit er seine Karriere in den 1970er Jahren begann, entwickelte er sich zu den wichtigsten Erneuerern dieser Musik. Seit Ende der siebziger Jahre war er Leiter der Gruppe “Son 14”, für die er zahlreiche Hits schrieb, von denen viele Bestandteil des internationalen *salsa*-Repertoires wurden.

Du wirst immer und überall als “sonero” bezeichnet. Wie kam es zu dieser Liebe zum son?

Meine Liebe zum *son* ist irgendwie genetisch, sie liegt mir im Blut. Ich bin nur zufällig in Havanna geboren, weil meine Mutter in jenen Tagen dort war, aber eigentlich stamme ich aus Camagüey. Dort hatte mein Vater, und hat noch immer, ein *son conjunto*, und in meinen ersten Erinnerungen an meine Mutter singt sie *trova*-Lieder. So wuchs ich auf, zwischen den Festen in meinem Haus und den Gesellschaften, auf denen mein Vater spielte, immer in Kontakt mit vielen Freunden der Familie, unter denen wichtige Persönlichkeiten des *son* in jener Zeit waren: Miguelito Cuní, Félix Chapottín, das “Orquesta Casino”. Die Gruppe meines Vaters, die “Avance Juvenil” hieß, war zu der Zeit das beste *son conjunto* in der Region, in ihr spielten Leute, die später in den wichtigsten Gruppen spielen sollten, etwa der “Sonora Matancera”. Außerdem war es eine Gruppe aus der Bezirkshauptstadt, deshalb spielte “Avance Juvenil” im Wechsel mit den besten Gruppen, die aus Havanna anreisten, von der Gruppe von Benny Moré bis zum “Orquesta Riverside” oder dem “Orquesta Chappotín”. Schon mit acht, neun Jahren spielte ich auf diesen Tanzveranstaltungen *güiro* oder *claves*, und so nahm ich das ganze Ambiente des *son* in mich auf. So sammelte ich die Erfahrung, deren Ergebnis meine heutige Arbeit ist, denn der *son* ist mehr als nur ein Genre der *música bailable*, er ist eine Art, die Musik zu sehen und zu verstehen.

Wann und wie wurdest du zum professionellen Musiker?

Als ich die Kunsthochschule beendete, ging ich nach Camagüey, um meinen Sozialdienst als Musiklehrer an der Provinz-Musikschule zu leisten, und zu diesem Zeitpunkt übertrug mir mein Vater die Leitung der "Avance Juvenil". Mit einigen Freunden modernisierten wir die Gruppe und traten dann auf. So wurden wir schnell sehr beliebt und ich glaube, wir übertrafen die Qualität dessen, was die Provinz hinsichtlich der Verbreitung hergab. Unsere Stücke etablierten sich und viele Musiker aus der Hauptstadt, etwa die "Rumbavana", übernahmen Stücke aus unserem Repertoire, etwa "Con un besito de amor". Das war sonderbar, denn zu der Zeit klang die "Rumbavana" sehr gut, und schon bald war praktisch alles, was die Gruppe spielte, von mir. Uns erschien es ziemlich sinnlos, als unbekannte Musiker in der Provinz zu leben, während unsere Musik so einen großen Erfolg in Havanna hatte, wo sie sogar im Radio und im Fernsehen lief. Dann machte uns ein Freund aus Santiago de Cuba, der Komponist Rodulfo Vaillant, das Angebot, in Santiago eine Gruppe zu gründen. Ich begann schon Lieder zu komponieren, bis mir dann der Name "Son 14" einfiel, obwohl ich noch gar keine Gruppe hatte. Währenddessen tobte das bürokratische Inferno, bis schließlich die Künstleragentur von Santiago, dank der Hilfe von Antonio Orúe und der Hartnäckigkeit von Vaillant, die Weichen stellte, damit sieben Musiker aus Camagüey nach Santiago gehen konnten, um mit sieben weiteren Musikern aus Santiago und Havanna eine neue Gruppe zu gründen. Endlich hatte "Son 14" am 11. November 1978 den ersten öffentlichen Auftritt.

Hattest du dir vorgenommen, mit "Son 14" etwas zu revolutionieren?

Am wichtigsten war zunächst, dass sich mein Stil von der "Rumbavana" unterscheiden sollte. Daher nahm ich eine Posaune hinzu und integrierte mit Pancho Amat und seinem *tres* noch ein weiteres Klangelement. Auch wenn ich mir noch nicht darüber im Klaren war, wohin das alles führen könnte, sicher ist, dass ich versuchte, eine eigene Persönlichkeit zu finden, ein Markenzeichen, das mich identifizieren konnte.

Welche Informationen hattest du in dieser Zeit über die salsa? Was hieltest du von ihr?

Ich glaube, dass ich damals zu den Leuten gehörte, die am meisten Informationen darüber hatten. In Camagüey, als in Kuba noch sehr wenig über die *salsa* geredet wurde, hatte ich ein uraltes Radio, mit dem ich sehr gut verschiedene Sender aus Kolumbien und Venezuela empfangen konnte, wie *Radio Rumbos* aus Caracas. So wusste ich immer, was in der Welt der *salsa* geschah. Es ist schön, an diese Jahre zurückzudenken, als ich mir weder vorstellte, mein eigenes Orchester zu haben, noch mit vielen dieser Leute, die zu der Zeit meine Vorbilder waren, aufzutreten oder sogar befreundet zu sein. Ich erinnere mich, dass die erste derartige Erfahrung war, als "Dimensión Latina" nach Kuba kam und mit ihnen Andy Montañez. Er arbeitete mit "Son 14" in Santiago. Einmal, nachdem er bei uns gesungen hatte, sagte er etwas sehr Schönes, was auf gewisse Weise das Schicksal unserer Gruppe beeinflusste: Er sagte, es sei eine Schande, dass ein echtes Orchester der kubanischen Musik nicht nach Venezuela ginge oder nach Puerto Rico, die Orte, an denen unsere Musik gesungen und getanzt wurde.

Und wurde wahr, was Andy Montañez voraussagte?

Ja, aus diesem schönen, gemeinsamen Augenblick entstand unsere erste Reise nach Venezuela, denn dort lebte Orlando Montiel, ein wichtiger Schallplatten-*Impresario*, der zusammen mit Alicó, dem damaligen Manager von Oscar de León und meinem heutigen Manager, die Vision hatte, "Son 14" in Venezuela, dem damaligen Zentrum der *salsa*, groß herauszubringen. Und dieses Land wurde der Ort, an dem wir am meisten in all den Jahren spielten. Als Oscar de León 110.000 Schallplatten verkaufte, verkauften wir mit weniger Werbung siebzig-, achtzigtausend. Wir waren die einzige kubanische Gruppe, die das schaffte.

Hat mit der salsa das neue, für die kubanische Musik unübliche Klangbild bei "Son 14" und später auch "Adalberto y su Son" zu tun?

Ich versuchte, eine Beziehung zur originalen *salsa* zu schaffen, so, wie sie in den siebziger Jahren gespielt wurde, als sie etwa zu 90% kubanische Musik war. Dennoch hatten zu der Zeit Leute wie Tito

Puente oder die Palmieri-Brüder etwas in ihren Kadenzen, in der Art zu spielen, das ein bisschen anders war als in den fünfziger Jahren. Daher begann ich, mich mit einigen ihrer Themen zu identifizieren, mit Stücken puertoricanischer und venezolanischer Herkunft, und ich versuchte, meinen Kompositionen einen ähnlichen Stempel aufzudrücken. Daher klang "Son 14" manchmal wie eine lateinamerikanische und nicht wie eine kubanische Gruppe, weil wir dem allgemeinen Stil der *música bailable* näher waren. Der einzige Unterschied lässt sich beim Wiederhören der Aufnahmen von "Son 14" nach all den Jahren so beschreiben: Wir spielten die Musik viel schneller als der Rest der *salseros*, mehr dem Geschmack der kubanischen Tänzer angepasst.

Die salsa als Bewegung, was hat sie hinterlassen?

Ich glaube, dass die *salsa* Höhen und Tiefen gehabt hat. Ich habe Respekt vor vielen aus der ersten Generation, die sehr interessante Sachen hervorgebracht haben. Ich spreche von Rubén Blades mit Willie Colón und ihrem Album, "Siembra", das eines der Meisterwerke der Bewegung ist; ich spreche von Cheo Feliciano, von Eddie Palmieri, von Papo Lucca mit der "Sonora Ponceña", oder von Oscar de León. Später gab es aus kommerziellen Gründen eine Richtung der *salsa erótica*, wo man weder wusste, wer arrangierte, noch wer sang, zumindest für mich klang alles gleich. Die Musik blieb in den Mustern eines bestimmten Geschmacks stecken und verlor viel: die *timbales*- und Klaviersolos verschwanden, die Kraft des Rhythmus, weil sich alles in eine Maschinerie verwandelte, um nur noch Lieder einer Richtung zu produzieren. Aber ich glaube, dass zum Glück die raue Musik zurückkommt, die wahre *salsa*. Das Publikum verlangt eine *salsa* mit Vitalität, eine anziehende Musik, es will einen Sänger sehen, der sich wirklich einbringt, gute Solos hören, Texte, die vom Leben sprechen, letztlich alles, was die *salsa* ihm von Anfang an gab. Und das zeigt sich auch daran, dass viele der Leute, die ihr Vermögen mit der *salsa erótica* gemacht haben, verschwunden sind, während du immer noch einen exzellenten Sänger wie Gilberto Santa Rosa findest, der romantische Texte singt, aber mit aggressiver Musik. Andere, wie Luis Enrique, machen sehr gut arrangierte Musik von einem klanglichen Gesichtspunkt aus gesehen, aber trotzdem ziehen die Leute noch immer die Art und Weise vor, wie "El Gran Combo" spielt. Es gefällt ihnen,

ein *timbales*-Solo von Tito Puente zu hören oder ein Klaviersolo von Eddie Palmieri.

Welche Rolle spielen die kubanischen Gruppen bei dieser Wiederentdeckung?

In dieser Avantgarde spielen die kubanischen Gruppen eine wichtige Rolle, obwohl wir bei der Werbung und dem Vertrieb von Platten noch immer blockiert sind. Aber die von uns, die diesen "Ring" durchbrochen haben, "Los Van Van" zum Beispiel oder auch wir haben die Wiederentdeckung beeinflusst. Wir haben mehr Explosivität, weniger Mechanisches, weniger von den kommerziellen Mustern, denn bei uns gibt es ein Paradox, das hilfreich ist: Wir müssen auf diesen Markt kommen, aber wir leben nicht von ihm, und das gibt uns eine größere kreative Freiheit. Wenn wir es schaffen, stark in diesen Markt einzudringen, kann etwas sehr Interessantes passieren, weil gegenwärtig die Zeit für die *salsa* exzellent ist.

Es ist seit 1959 oft von Krisenmomenten in der kubanischen Populärmusik geschrieben worden. Man spricht von einem Niedergang in den siebziger Jahren, einem weiteren in den Achtzigern, als nur Formell und "Los Van Van" herausragten. Welche Auswirkungen hatte dies für die nationale und internationale Verbreitung der kubanischen Populärmusik?

Die Krisen existierten, das kann niemand bestreiten. Und ich sage dir, der erste Fehler lag ganz klar bei den kubanischen Musikern. Ich glaube, dass das künstlerische Niveau sank und so viele Probleme entstanden, unabhängig von anderen Phänomenen, wie zum Beispiel dem Siegeszug ziemlich mittelmäßiger spanischer Gruppen, unter dem wir in den Siebzigern zu leiden hatten. Dessen ungeachtet gab es eine große Lethargie seitens der Komponisten und Musiker, zu einer Zeit, als man noch gut aufnehmen konnte, da es die Probleme mit den Studios und den Aufnahmen, die wir später hatten, noch nicht gab. Aber die Musiker passten sich an und arbeiteten in schon etablierten Schemata, und obwohl sie einem Teil des Publikums gefielen, waren sie künstlerisch zum Tode verurteilt.

Trotzdem ändert sich die Situation in den achtziger Jahren: Während viele Tanzlokale schließen, beginnen die Orchester besser zu werden,

was ja eigentlich ein Widerspruch ist. Denkst du, dass diese Verbesserung der Akzeptanz und Verbreitung der salsa in Kuba seit dieser Zeit zu verdanken ist, nachdem sie jahrelang bekämpft worden war?

Ja, für lange Zeit wurde bei uns die Bedeutung der *salsa* ignoriert, aber ich habe immer gesagt, dass man aus einer Analyse des Phänomens folgenden Schluss ziehen müsste: Die Mehrzahl der *salseros*, die in den siebziger Jahren bekannt wurden, waren sich der Tatsache bewusst, dass ein guter Teil ihres Repertoires kubanische Musik war. Und es ist ja auch kein Zufall, dass der Einfluss von Benny Moré, Arsenio Rodríguez, Celia Cruz und Chapottín allgemein anerkannt wird. Und die *salseros* machten dies mit einem Respekt, der ein größeres Verständnis seitens kubanischer Musiker und Wissenschaftler verdient gehabt hätte, die sich im Gegenteil verschanzten, sich angegriffen und ihrer Tradition beraubt fühlten. Aber diese künstlerische und chauvinistische Ignoranz gegenüber etwas derart Wichtigem im Feld der populären Kultur der Karibik konnte sich nicht ewig halten, weil die *salsa* nun einmal existierte und immer stärker wurde. Also kamen dann zuerst "Dimensión Latina" nach Kuba und 1983 Oscar de León. Ich glaube, dass Oscars Auftritt wie eine Explosion gewirkt hat: erstens, weil er enorme Akzeptanz beim kubanischen Publikum fand, und zweitens, weil er uns viele Dinge der alten kubanischen Musik in seiner Perspektive zurückbrachte. Aber das Wichtigste ist die Anerkennung, die für diese Musik entstand, die auch zum ersten Mal massenweise über das Radio und einige Fernsehprogramme verbreitet wurde. Also versuchten wir, einige Elemente wieder zu verwenden, die wir schon aufgegeben hatten, aber die trotzdem immer noch funktionierten; z.B. dass die Sänger bei Auftritten auch tanzten und bestimmte Choreographien aufführten, was es in der *salsa* immer gegeben hatte.

Inwiefern haben dich Musiker wie Benny Moré, Felix Chappotín und Arsenio Rodríguez beeinflusst?

Die Musik von Arsenio und Chappotín ist ein entscheidendes Element in meiner Arbeit, zur Zeit von "Son 14" genauso wie auch jetzt noch mit "Adalberto y su Son". Am deutlichsten erkennt man das daran, dass ich auf allen meinen Platten Lieder von Arsenio habe, Stücke aus der Zeit von Chappotín, ein wenig wie eine Hommage an diese Gro-

ßen der kubanischen Musik. Es stimmt aber auch, dass diese Lieder bei Auftritten manchmal nicht funktionierten und dass ich vor allem bei jüngeren Tänzern an Popularität verlor; sie begannen, uns für ein traditionelles *son conjunto* zu halten. Daher beschloss ich, mit “Qué tú quieres que te den?” eine echte Offensive zu starten, um zu beweisen, dass dem nicht so ist, sondern dass ich zur Avantgarde gehöre und neue und frische Sachen mache, trotz der Hommage an diese Musiker, die mir so gefallen. Außerdem, wenn ich so oft auf diese Meister zurückgreifen musste, dann auch wegen der Konzeption des Rhythmus’, des *sabor*, der Geheimnisse des *son montuno*. Das alles findet sich bei Benny, bei Arsenio, bei Chappotín, und derjenige, der diese Musik machen will, der muss aus diesen Quellen schöpfen.

Und darin waren die ausländischen salseros den kubanischen Musikern voraus?

Ja, sie hatten zwei ziemlich intelligente Augenblicke: Einer war, als sie erkannten, dass es da diese Goldmine gab, die auf jeden wartete, der sie ausbeuten wollte. Und der andere verdankt sich einem schrecklichen Fehler der Kubaner, die zwar Sänger wie Pablo Milanés, Amaury Pérez oder Silvio Rodríguez hatten, Komponisten mit exzellenten Texten, die sich aber darauf beschränkten, sie für Laura zu singen, die uns die Pantoffeln auszog.¹ Wir waren nicht in der Lage, daraus solche Sachen zu machen, wie es die “Gran Combo” mit Liedern von Pablo machte, oder Ismael Miranda mit denen von Silvio. Also war unsere Reaktion in beiden Fällen, die Flagge des Chauvinismus zu hissen und die *salseros* für eine vermeintliche Ausbeutung zu kritisieren, wenn sie sich doch in Wahrheit einen kulturellen Reichtum aneigneten, den wir, die direkten Erben, verschmähten. Die *salseros* zeigten, was man machen konnte. Auf meinem letzten Album ist einer der Hits, die Version eines Liedes von Amaury Pérez, auf meine Weise, in meinem Stil interpretiert.

Eine Frage zur Verbindung von Musik und Tanz. Ihr spielt Musik zum Tanzen, beim Spielen denkt ihr an die Tänzer und ihre Anerkennung. Inwiefern betrifft euch die Reduzierung öffentlicher Tanzveranstaltungen?

¹ Anspielung auf das Lied “Laura Chancletta” (*chancletta* = “Pantoffel”) der Gruppe “Los Van Van”.

Eine Tanzveranstaltung ist so etwas wie das Thermometer der Populärmusikorchester, und zur Zeit kannst du auf vielleicht zwei oder drei Veranstaltungen im Monat spielen und das war's. Also, wie soll man so dem Tänzer vorstellen, was man macht? Woher soll man wissen, ob die eigene Musik die Leute wirklich bewegt? Aber dazu kommen ja noch die Probleme mit den Aufnahmestudios. Das alles macht es vielen Gruppen sehr schwer, ihre Lieder ins Radio zu bringen. Ich denke, es gibt in dieser Hinsicht ein sehr ernstes Problem, denn während wir in einem ziemlich kreativen Augenblick sind, ist die Kommunikation mit dem Publikum in ihrer vielleicht schlechtesten Phase, und man kann nicht in allen Fällen die berühmten äußeren Umstände dafür verantwortlich machen. Daher muss man Lösungen für dieses Problem suchen. Eine Lösung könnten die so genannten *salsotecas* sein, die es in anderen Ländern gibt, wo sich drei- oder vierhundert Leute zum Tanzen treffen.

Was passiert mit deiner Musik in den Vereinigten Staaten und Europa?

In den Vereinigten Staaten genieße ich eine Anerkennung, die mich manchmal überrascht. Zum Beispiel haben wir von "Qué tú quieres que te den?" allein in Miami mehr als 40.000 Exemplare verkauft. Was da meiner Meinung nach passiert, ist, dass viele Gruppen, die meine Nummern aufgenommen haben, in den USA leben und uns so den Weg geebnet haben. Das wird bald unser wichtigster Markt sein.

Glaubst du, dass diese Anerkennung über die Grenze der lateinamerikanischen Gemeinschaft hinaus reichen wird?

Ja, ich glaube definitiv, dass wir es geschafft haben, diese Grenze zu überschreiten. Wir haben inzwischen schon mehrfach in Europa, vor allem in Spanien, gespielt, und wir werden dort sicherlich noch weitere Konzerte geben.

Religiöse Themen waren sehr lange so etwas wie eine Konstante in der kubanischen Populärmusik, aber dann verschwanden sie für etwa 30 Jahre fast völlig. Glaubst du, dass die Rückkehr dieser Themen sich allein der politischen Situation verdankt oder auch einem kulturellen Bedürfnis, das endlich von offizieller Seite akzeptiert worden ist?

Die kubanische Musik hat Klassiker hervorgebracht wie "Que viva Changó" von Celina González, ein Stück, mit dem alle Welt sie identifizierte und das sie und ich gemeinsam für ein Album aufgenommen haben. Auch "Síntesis" haben einige Versuche gemacht, aber eher mit folkloristischer Musik. Erst mit "¿Qué tú quieres que te den?" ist die Rückkehr der Religion auf einem hohen Niveau wirklich hörbar geworden. Ich habe diese Nummer aber nicht gemacht, weil ich so religiös bin, sondern einfach, weil es mir sympathisch erschien. Das Lied hat eine schon fast didaktische Form, es erklärt einige Sachen des Synkretismus, aber ohne jeden missionarischen Eifer. Und die Nummer funktionierte so gut, dass sie ein ganzes Jahr beim Publikum beliebt war. Auch wenn ich etwas gestehen muss: Das Stück entstand schon vor dem Parteikongress, auf dem ein neuer Umgang mit religiösen Fragen beschlossen wurde. Die Nummer hat mit ihrem Erfolg ein bisschen das Tor geöffnet, durch das viele Leute gegangen sind. Und jetzt singt alle Welt von den Heiligen und ich glaube, dass das Publikum sich zu langweilen beginnt, denn viele Sachen sind sehr schlecht gemacht. Ich versichere dir eines: Wenn es die Heiligen gibt, müssen sie einen ordentlichen Wutanfall bekommen haben wegen der vielen schlechten Lieder, die da gesungen werden.

Das Interview führte Patrick Frölicher im September 1998
in Havanna.